

БУДДИЙСКОЕ ИСКУССТВО: О ПРИРОДЕ ВОСПРИЯТИЯ

При обсуждении круга вопросов, связанных с традициями и инновациями в современном буддийском искусстве, кажется небесполезным вспомнить о его истоках. «Когда мы размышляем об истоках буддийского искусства, то, естественно, обращаемся к Индии, на земле которой Благословенный проповедовал свое учение всеобщего спасения от страдания», — писал ученый-востоковед Ю. Н. Рерих [Рерих, с. 10]. Именно там, в Индии, закладывались глубинные основы буддийской художественной традиции, определившие впоследствии ее центральное символическое ядро. Тогда же складывался и круг главных образов, намечались основные сюжеты, отрабатывались главные черты иконографических и художественных канонов. Позже, по мере распространения буддизма в других странах, эти образы и сюжеты видоизменялись на разных локальных территориях, поскольку происходило самое разнообразное сочетание традиций и инноваций, но это древнее центральное ядро в том или ином виде сохранялось практически всегда и везде. В значительной степени оно сохраняется и сейчас, попадая в сферу интересов современных художников.

Тогда же, в раннем индийском буддизме, закладывались и предпосылки для особой природы восприятия буддийского искусства. Говоря о таких особенностях, индийский исследователь Ананда Кумарасвами отмечал: «Мы должны оценивать индийское искусство со всех точек зрения, обладая знанием, набожностью, знанием техники и наивностью; соединяя качества пандита (ученого, религиозного деятеля), бхакта (ревностного почитателя божества), расики (человека, наделенного чувством прекрасного), ачарьи (мастера, искусного в своем деле) и алпа-будхи джана (человека малосведущего, способного лишь к непосредственному восприятию)» [Soomaraswamy, p. 109]. Ученый совершенно прав: к буддийскому искусству можно подходить с разных позиций и в зависимости от этого по-разному воспринимать его творения. Подобная многоуровневость восприятия сюжетов и образов буддийской художественной традиции также формировалась уже в первые века ее существования.

К тем градациям восприятия, которые выделил Ананда Кумарасвами, стоит добавить еще и существенную демаркационную линию, которая иногда вырастает в непреодолимую преграду. Эта линия, или граница, пролегает между людьми, погруженными в традицию и стоящими вне ее. Разницу между этими двумя группами адресатов тонко чувствовали создатели первых священных текстов. Часть этих текстов

предназначалась для небуддийской аудитории; они создавались главным образом в целях пропаганды Дхармы. Другие же тексты предназначались для внутреннего пользования, обслуживали потребности сангхи и были адресованы ее членам. Таким образом, тексты, условно говоря, «для себя» и «для другого» различались по своему функциональному и целевому назначению [Лысенко, с. 107 — 108].

Подобное разделение применимо и к восприятию произведений буддийского искусства. Для самих буддистов, т. е. для людей, укорененных в традиции, образы и сюжеты этого искусства апеллируют к их внутреннему опыту и настраивают психику на волну духовного освобождения, причем эти настройки опираются на сознательный опыт, генерированный изнутри, а не навязанный извне. В этом случае образы буддийского искусства, спроецированные на человеческое восприятие, адресованы зрению, осязанию, слуху и другим «опорам восприятия», которые задействованы, к примеру, в процессе медитации.

Их функция преимущественно сотериологическая; они направлены на то, чтобы развить в адепте определенные качества, которые помогли бы ему достичь в конечном итоге состояния духовной свободы, нирваны. Иными словами, в этом случае образы искусства становятся некими наглядными моделями-репрезентаторами труднодостижимых процессов и предметов и помогают адептам достичь необыденных состояний психики.

Совсем иначе обстоит дело с восприятием буддийского искусства людьми, стоящими вне традиции, а в эту категорию лиц входят практически все западные исследователи буддийского искусства.

Разницу восприятия образов буддийского искусства самими буддистами и людьми, стоящими вне традиции, подметил в начале XX в. немецкий ученый А. Грюнведель. Он отмечал, что в буддийском искусстве мы «имеем дело с явлением эстетического порядка, обусловленным религиозным, созерцательным характером предметов и тесно с ним связанным; европейский ученый называет это постигновением художественного значения предмета, а верующий буддист говорит: когда истинно верующие приближаются к священным изображениям, изображения оживают, боги предстоят верующим, в то время как для постороннего изображения мертвы и лишены сущности» [Грюнведель, с. 10].

Хочется верить, что дело обстоит не столь трагично и что можно исправить ситуацию, когда изображения по какой-либо причине остаются «мертвы и лишены сущности» для тех, кто их изучает. Очевидно, что простым «постигновением художественного значения предмета» здесь не обойтись, прежде всего потому, что буддийское искусство всегда существовало только в контексте религии и никак иначе.

В самом деле, с самого начала буддийская художественная традиция предназначалась для того, чтобы напоминать, поддерживать и усиливать вечные истины одного из древнейших учений земли. Она наглядно отражала буддийские идеалы и практически служила системой визуальной

поддержки религиозной доктрины. Поэтому кажется правомерным рассматривать образы, сюжеты, стили, канон и другие темы, которые мы обычно относим к сфере искусствоведения, еще и как неотъемлемую часть истории религии, т. е. дополнять искусствоведческий подход религиозноведческим, что обычно и делается, но здесь этот тезис хотелось бы выделить особо.

При таком подходе одним из главных исследовательских направлений становится интерпретация религиозных смыслов буддийских образов, сюжетов, композиций — всего того, что входит в изобразительный канон. Это побуждает говорить прежде всего о символических репрезентациях, на которые в значительной степени опиралось учение Будды. Буддийское искусство, пожалуй, значительно шире, чем искусство других религий, использовало символы и эмблемы для обозначения и выражения сложных понятий. А это означает, что адекватное восприятие произведений буддийской художественной традиции, особенно для человека, стоящего вне ее, часто оказывается связанным с дешифровкой символических значений некоторых образов.

Пожалуй, наиболее значительный интерес среди таких репрезентаций представляют самые ранние индийские символы, связанные с образом Будды Шакьямуни: они особенно глубоко вошли в контекст буддийского искусства. Как известно, первые иконические антропоморфные изображения вероучителя появились только на рубеже нашей эры, хотя на этот счет есть и другие мнения [см.: Karlsson]. Об отсутствии иконических антропоморфных образов выразительно свидетельствуют известные нам изображения на ступах Бхархута, сохранившиеся лишь во фрагментах (II в. до н. э.), а также Санчи (II в. до н. э.) и Амаравати (II в. н. э.) [см.: Тюляев, с. 107—111]. Это значит, что художественная традиция, изображающая, условно говоря, исторический портрет Будды, отстоит почти на полтысячелетия от времени его *паринирваны* (по одной из версий, это был 476 г. до н. э.) [Лысенко, с. 145]. За эти полтысячи лет в Индии, на родине буддизма, и самого Будду, и главные события его жизни, которые со временем стали осознаваться как главные события истории религии, изображали только посредством символов [см.: Ганевская, с. 13—15].

Вместо изображения Учителя показывали предметы, которые символизировали его самого и главные события его биографии. Так, ключевое событие в жизни Будды, просветление, символизировал пустой трон под деревом *бодхи*, а также само это дерево; колесо закона *дхармачакра* и олени напоминали о первой проповеди, прочитанной в оленьем парке в Варанаси, ступа — о *махাপаринирване* и т. д. Обычно эти символы помещались в центре многофигурных сцен, в которых встречались и реально существующие формы, такие как люди, звери и растения, и мифологические персонажи, боги, небожители всех рангов, зооморфные чудовища и т. п.

Все эти символы раннего буддизма так прочно укоренились в изобразительной традиции, что не были вытеснены и позднее, когда возник и утвердился антропоморфный образ Будды как пластический символ веры, и уже не было необходимости в его идентификации. Какие же смыслы транслировали эти долговечные буддийские символы?

Возьмем для примера связь образа Будды с деревом, точнее, с деревьями. Обращение к каноническим текстам показывает, что все ключевые моменты в биографии Будды, от рождения до смерти, так или иначе отмечены «участием» в них священных деревьев, так что можно практически создать особое «древесное» жизнеописание вероучителя. В самом деле, будущий Будда появляется на свет в роще Лумбини, когда его мать держится за ветку дерева; состояние *дхьяны* впервые переживает в раннем детстве, сидя под деревом *джамбу*. Покинув отчий дом, царевич семь дней живет в манговой роще.

Накануне своего духовного пробуждения он сидит под *баньяном* и здесь же получает молочный рис, который женщина принесла в дар божеству дерева. Перед тем, как погрузиться в медитацию, он гуляет в саловой роще, а вечером садится под *ашваттхой*, появившейся на земле в момент его рождения. Обретя внутреннее прозрение, он еще семь дней сидит под деревом ашваттха, а затем еще семь дней под деревом *нигродха*, потом под кольцами змея Мучалинды, символического двойника дерева, и, наконец, под деревом *раджаятана*. Завершая свой земной путь, он остановился в роще Какуттха, а потом в саловой роще в Кушинагаре и здесь, лежа между двумя деревьями, погрузился в паринирвану. Наконец, распространение буддизма в Шри Ланке связано с перенесением туда ветви дерева бодхи, равнозначной самому дереву как ключевому символу буддизма [Семека, с. 122].

Вряд ли столь тесная связь Будды с деревом была случайной. Деревья с глубокой древности играли в Индии весьма существенную роль в системе символических классификаций, которые определяли структуру многих индийских религиозных представлений. Как известно, в ведийской Индии храмов не сооружали, а местами богослужений служили ритуальные площадки или небольшие святилища с деревом в центре. Ашваттха, баньян, маргоса и другие деревья, окруженные платформой или оградой, или деревья с низкими подставками-алтарями считаются первыми храмами в истории индийской религиозности. Церемонии и обряды почитания деревьев до сих пор остаются важной частью многих календарных праздников. Словом, деревья с их глубокими и многообразными символическими значениями не могли не появиться в жизнеописании Будды.

Теснее всего образ Будды связан с деревом ашваттха (*санскр.* asvattha, *Ficus religiosa*). В древнеиндийской добуддийской традиции, откуда буддизм черпал многие образы и символы, ашваттха считалась мировым деревом, т. е. универсальным знаковым комплексом. О мировом древе много написано, его символика, приложимая и к космосу, и к человеку,

поистине неисчерпаема. Оно и до сих пор остается символом, одним из самых многозначных по впечатлению, осмыслению и научному анализу.

Чем ашваттха интересна с точки зрения нашей темы? Прежде всего тем, что она маркировала центр мира, понятие не географическое, а сакральное, важнейшее для мифологического менталитета индийцев, да и любого другого народа. Мировое древо выступало как символ абсолютной реальности. Пожалуй, ни один другой древний образ не передавал так глубоко и всесторонне идею гармонии космического универсума (макрокосма) и микрокосма человеческой души.

Видимо, дерево появилось в биографии Будды в результате неизбежной мифологизации его образа. Речь идет о стойком мифологическом архетипе, условно говоря, «культурного героя», который, подобно матрице, сформировал дошедшую до нас биографию Будды и сделал ее удивительно жизнеспособной, сохранив на века. В условиях древней Индии с ее мифологическим мышлением это было естественно. Для такого мышления явления действительности, люди или факты получали статус истинных лишь в том случае, если они соотносились с мифологической моделью мира, с неким сакральным прецедентом.

Подобный мифологический культурный герой стоит на грани сакрального и мирского, он наделен необычайными способностями и умом, он добывает культурные и природные блага для людей, он соотносится с человеческой общиной и заботится об устройстве мира для человека, совершая героические деяния. Эта героика предполагает защиту людей и вообще мира от сил, воплощающих хаос, борьбу с ними и устранение их как мешающих нормальной мирной жизни. Словом, герой своими усилиями и страданиями радикальным образом улучшает онтологическое состояние мира, что и оказывается самым существенным аспектом его деятельности. Наконец, он предпринимает попытку победить смерть. Такова в общих чертах мифическая схема, в которую вписывается биография Будды. Но в его учении она наполняется новым содержанием и служит для весьма убедительной иллюстрации буддийских идей.

Понятно, что нигде, ни в каком другом месте Будда не мог обрести духовного прозрения, кроме как в символическом центре мироздания, обозначенном мировым деревом, потому что оно является локусом встречи трех космических зон, где все противоположности объединяются, опыт двойственности уничтожается, мир феноменов преодолевается и вследствие этого возможно переживание совершенного единства с миром. Древо — это семантически емкий образ осевой точки, который символизирует способ перехода от движения к покою, от профанного времени — к сакральной вечности.

Древняя символика центра мира и растущего в нем дерева охватывает разнообразные представления, и для мифологического, а затем и религиозного сознания это единственное место, где в мифические времена мог произойти акт творения, эхом отозвавшийся в акте духовного

делания Будды. Многозначная символика центра мира проигрывалась на самых разных уровнях в культуре Индии; в буддизме же эти представления были пересемантизированы и соотнесены с образом вероучителя. Более того, в буддийской литературе и символике, продолжающей древнеиндийские традиции, Будда позже нередко отождествлялся с деревом жизни и деревом желаний: древесная тема осталась на века связанной с его образом, хотя в разные эпохи и в разных странах она воспринималась и трактовалась по-разному.

В этой связи интересно отметить, что горшки, в которых растет дерево бодхи, — один из самых распространенных мотивов в буддийском изобразительном искусстве Индии. В джатаке Калингабодхи (№ 479) повествуется о том, что Ананда, желавший посадить дерево бодхи перед воротами Джетаваны, вырыл яму, поместил в ней горшок, наполненный землей и водой, и посадил туда зерно. Из него тотчас же вырос высокий ствол с пятью ветвями, направленными по четырем сторонам света и вверх.

Пример с деревом ашваттха, как, впрочем, и с другими деревьями, показывает, что ранние буддийские символы были по своему происхождению архаическими и архетипическими мифологическими образами. Здесь необходимо уточнить значение термина «миф». Для большинства наших современников миф — это выдумка и фантазия, то, чего быть не может и никогда не было, поэтому мы противопоставляем миф реальности. Для человека же, условно говоря, мифологического дело обстояло ровно наоборот. Миф как раз и был самой настоящей реальностью, священной историей, именно такой, какая человеку нужна. Она хранила память не о человеческих делах, единичных и незакономерных, а о деяниях богов и героев, о тех перводелах и первособытиях, которые происходили в самом начале времен. Людям же оставалось лишь подражать им, чтобы сохранить мир в гармонии и равновесии. Вот почему миф — это не только текст, сказание, но и особый способ восприятия, переживания и толкования мира, целостная система представлений о нем. В то время, когда Будда создавал свое учение и проповедовал его, мировосприятие было именно таким, поэтому ранние индийские буддийские образы практически все были заимствованы из мифологии.

Семантически насыщенные и энергетически емкие, они сохраняли в свернутом виде исключительно глубокие и обширные духовные знания, что, как хочется надеяться, удалось показать на примере образа дерева ашваттха. Иначе и быть не могло, потому что за буддийским искусством уже у истоков его рождения стояла весьма развитая многовековая индийская мифопоэтическая традиция с определенным набором образов и сюжетов. Фундаментальные духовные идеи, запечатленные в подобных мифологических образах, бесспорно, имеют глубокую психологическую природу, и, вероятно, не случайно буддизм их активно заимствовал и использовал в своем учении, пересемантизируя и наполняя новым буддийским содержанием, но сохраняя и некоторые прежние смыслы и ас-

социации. Более того, подобные образы веками сохраняют актуальность, донося до наших дней свою культуротворящую энергию. Это подметила на материале западноевропейского искусства П. Волкова: «Миф потому и вечно актуален, что воспроизводит общечеловеческие ценности боли, радости. Часто полярные понятия, в том числе назидательные и педагогические» [Волкова, с. 39].

Вот почему может оказаться небесполезным обращение к индийским истокам при интерпретации буддийской образной системы: оно позволяет вскрыть глубинную мифологическую основу этих образов, которая чаще всего сохраняется в разных локальных традициях и просвечивает сквозь многие инновации. Более того, как глубинные порождения нашей психики эти архаические образы «прорастают» иногда у современных людей и отражаются в их творчестве, сближая отдаленные связи и соединяя древнюю глубинную символику с современной эстетикой.

Выразительным примером тому могут служить работы петербургской художницы с бурятскими корнями Елены Константиновны Зонхоевой. Член Союза художников России, она славится как виртуозный мастер батика (росписи по тканям), но работает и с другими материалами, создавая живописные работы, гобелены и аппликации; по ее эскизам изготавливают также мозаики и витражи. Декоративно-прикладные работы художницы хранятся в коллекциях Эрмитажа, Государственного музея истории религии, Российского этнографического музея и во многих зарубежных собраниях.

В 2009 г. в Государственном музее истории религии в Санкт-Петербурге прошла выставка «Буддийский космос», на которой произведения Е. К. Зонхоевой гармонично сочетались с музейными экспонатами, демонстрировавшими традиционную буддийскую художественную традицию, помогая посетителям выставки глубже воспринять ее. Это был не первый опыт соединения современных светских произведений искусства с буддийскими культовыми предметами. Еще раньше, в 1993 г. Е. К. Зонхоева участвовала в выставке «Буддизм. Природа. Человек», а в 1994 г. — в выставке «Белый месяц», посвященной восточному Новому году [см.: Хижняк, с. 87—101].

Прекрасно зная канонические художественные образы буддизма, Е. К. Зонхоева придает им новое звучание не только с помощью современных стилевых приемов. В ее произведениях видится некий опыт собственной «внутренней реальности», ее индивидуальное восприятие и осмысление цветовой и числовой символики буддийских образов, краеугольных понятий света и тьмы, неба и земли, природных стихий и стран света.

Примечательно, что в произведениях Е. К. Зонхоевой, как и в ранней индийской буддийской традиции, отсутствуют антропоморфные персонажи. Художница, для которой процесс творчества подобен медитации, часто обращается к мифологическим образам и древним символам, способным подтолкнуть людей к постижению глубинного смысла бытия.

Среди них заметное место занимает образ мирового дерева, представленного в разных вариантах; это «Древо поклонения», словно воскрешающее архаическое почитание деревьев (ил. 12, 13); «Древо жизни», напоминающее о конечности любой жизни на земле, разомкнутой в бесконечность (ил. 14); «Персики бессмертия», воспевающие чудесные плоды, которые появляются один раз в 300 тысяч лет в западной стране богини Сиванму, как повествуется в китайском мифе, воспринятом монголами и бурятами. К этому кругу образов примыкают эмоциональные и психологически насыщенные медитативные пейзажи с деревьями.

Семантически и энергетически образ мирового дерева Е. К. Зонхоевой кажется созвучным образу дерева бодхи первых веков буддийской художественной традиции. Показанное словно из космоса, оно высится на грани двойного бытия, видимого и невидимого миров, образуя прочную ось мироздания. В нем зарождаются и набирают силу космические и жизненные ритмы, как будто пульсирующие под призрачными слоями утекающего потока времени. Древо соединяет тайную тьму подземелья и сияющие вершины абсолюта, передавая идею восхождения человеческого духа к Божественному свету и увлекая его в бесконечность времени и пространства. Оно напоминает о том важном понятии «центра мира», где происходит воссоединение человека с реальностью. Именно там бытие манифестирует себя в виде чистого света, а человек познает бытие, приобщаясь к этому свету. Свет, сущность Божественного, неразрывно связан в буддизме с представлениями о духовном совершенстве. Именно свет, который Гаутама увидел в момент озарения, символизировал состояние Будды, освободившегося от всякой обусловленности. Этот свет принадлежит не природному миру, а связан с внутренним мистическим опытом. Обычно он описывается как ясный и чистый, без следов тени, лишенный всех атрибутов и отличий: именно так показала его Е. К. Зонхоева, растворив в нем вершину своего мирового дерева.

Так в древнем образе, воскрешенном современной художницей, воплотились главные буддийские идеи: напряженность противопоставления сансары и нирваны и их взаимосвязь, без которой немыслима жизнь, круг перемещения из тьмы к свету, к перерождению в новом воплощении.

Разумеется, связь образов дерева бодхи у Е. К. Зонхоевой и ранней индийской традиции не внешняя, а глубоко внутренняя; это скорее переключка глубинных смыслов, хотя кому-то она может показаться неочевидной или даже спорной. Но в обоих случаях образ дерева воплощает образ мира во всей его ускользающей многоликости, и у современной художницы эта многоликость древнего символа подчеркивается богатым симфонизмом цвета.

Приведенный пример демонстрирует особую природу восприятия образов буддийского искусства. Как всякое ритуализованное искусство, или «искусство эстетики тождества», оно всегда было ориентировано на реализацию канона, который не только отражал высшие эстетические

нормы, но и был подкреплен религиозными устоями. Однако канон никогда не сводился только к количественным измерениям и художественным предписаниям, хотя и предполагал их наличие. Он прежде всего предусматривал определенное эстетическое сознание, которое, по выражению А. Ф. Лосева, «обладает самодовлеющей созерцательной ценностью», поэтому в каждом буддийском изображении всегда есть элементы, функционирующие за пределами чисто художественной образности.

Возвращаясь к приведенному в начале статьи высказыванию Ананды Кумарасвами и перефразируя его, можно утверждать, что буддийские образы, подобные мировому древу, вбирают в себя и мудрость пандитов, и знания ачарьев, и искусство художников. Они удовлетворяют и самозабвенной любви бхактов, и эстетическим чувствам расиков. Отвечают они и ожиданиям наивной веры простаков.

Волкова П. Д. Мост через бездну. М., 2013.

Ганевская Э. В. Группы металлической скульптуры, представленные в каталоге // Э. В. Ганевская, А. Ф. Дубровин, Е. Д. Огнева. Пять семей Будды : Металлическая скульптура северного буддизма IX—XIX вв. из собрания ГМВ. М., 2004.

Грюнведель А. Обзор собрания предметов ламайского культа кн. Э. Э. Ухтомского. СПб., 1905.

Лысенко В. Г. Ранняя буддийская философия // Лысенко В. Г., Терентьев А. А., Шохин В. К. Ранняя буддийская философия : Философия джайнизма. М., 1994.

Рерих Ю. Н. Тибетская живопись. Самара, 2000.

Семека Е. С. Структура некоторых цейлонских ритуалов и мифов (в связи с культом деревьев) // Индийская культура и буддизм. М., 1972. С. 115—147.

Тюляев С. И. Искусство Индии. III-е тысячелетие до н. э. — VII век н. э. М., 1988.

Хижняк О. С. Собрание Просветленных среди мировых деревьев и небесных озер // Восточная коллекция. 2012. № 2. С. 87—101.

Coomaraswamy A. K. The Transformation of Nature and Art. N. Y., 1956.

Karlsson K. Face to Face with the Absent Buddha : The Formation of Buddhist Aniconic Art. Uppsala, 1999.

В. В. Деменова, О. А. Уроженко
Екатеринбург

ПОИСК «НОВОЙ ТОЖДЕСТВЕННОСТИ» В ОБРАЗАХ СОВРЕМЕННОГО БУДДИЙСКОГО ИСКУССТВА И ТВОРЧЕСТВО МАСТЕРА ТХАНКИ А. Г. РАХМЕТОВА

Как известно, в учении буддизма понимание феномена искусства значительно отличается от теории искусства, как она понимается традицией китайских трактатов или западной искусствоведческой наукой.



12.

Е. К. Зонхоева
Мировое древо
 Атлас, роспись. 2009 г.
 Центр бурятской культуры «Ая-Ганга»

E. K. Zonkhoeva
World tree
 Satin, painting. 2009
 Center of Buryat culture «Aya-Ganga»



13.

Е. К. Зонхоева
Древо поклонения
 Шелк, роспись, диптих. 1997 г.
 Частная коллекция

E. K. Zonkhoeva
Worship tree
 Silk, painting, diptych. 1997
 Private collection



14.

Е. К. Зонхоева
Древо жизни
Шелк, роспись. 2009 г.
Частная коллекция

E. K. Zonkhoeva
Tree of Life
Silk, painting. 2009
Private collection